

## 写実と客観

——日本自然主義作家によるモーパッサンの翻訳と翻案（中）<sup>(1)</sup>——

中山眞彦

元来が物語りであるはずの小説テキストから、語りの声を消去したフランス語の物語は、おそらく世界の文学史の一大変種であった。この物語体がやがて写実の思想を後楯にして、小説の普遍の装いをまとうて海を越え、わが日本自然主義作家たちと接点をもったのであるが、語りの声の響きをもってこそ文学の証とする伝統の中に浸っていたこの作家たちが、舶来の小説テキストの正体を正しく捉えることができなかったのはむしろ当然である。〈私〉の声を消去してこそ成り立つフランス語の写実は、田山花袋らによって、その支柱であった「科学」を抜き取られ、語り手〈私〉の声のさらなる誇張としての「赤裸々なる描写」に変えられた。けだし「科学」とは、その言説の根が、語り手の声を消した物語体と同じ所から生えている。

この行き違いは、日本自然主義作家たちがおこなったモーパッサンの翻訳や翻案に端的に現れている。たとえば次に引く国木田独歩の翻訳『絲くづ』の誤訳である。

「一九」此噂が忽ち近隣に廣ろまった。アウシユコルンの耳にも達した。渠は直ちに家を飛びだして此一條の物語が甘く小説らしく局を結んだと語り歩いた。 （『絲くづ』一八八）<sup>(2)</sup>

前にも述べたように、独歩の訳は語学的にも優れている。ただ一つと言ってもよい誤訳文が右の傍線箇所であり、正しくは「うまく局を結んだ渠の物語を語り歩き始めた」でなければならない。つまり原文の「うまく局を結んだ」は客観的事実であるが、独歩の訳ではこれが作中人物（渠＝アウシュコルン）の感想となっている。言葉の出所が違うのである。それに応じて、言葉が形どる物語世界のありようが異なってくる。

物語である以上はそれを物語る者がいるはずだ、というのは一つの理屈ではあるが、モーパッサンの原文ではこの語り手が人格存在としての姿をほぼ完全に消していることは前稿で指摘した。にもかかわらず、いやそうであればこそより完全な形で、物語世界が成立する。語り手とは無関係に、「うまく局を結んだ渠の物語」が、いわば一つの事実として自足している。語り手の役割は、あるいは小説テキストの語りの機能は、この世界を忠実に、つまり客観的に描写することに尽きる。これに対して独歩の邦訳では、作中人物の物言いを通してはじめて、「此一條の物語が甘く小説らしく局を結んだ」という具合に物語の形が決まる。そしてその形は、それを出現させる物言いにまわりつく主観的心情と不可分である。モーパッサンの邦訳テキストにおいて、作中人物と語り手が心情を相分かち、前者がしばしば後者の代弁者となることは、やはり前稿で述べたとおりである。

つまり語るといふことの意味が違っている。モーパッサンの原文において、語るとは、声をとおして新しい事態を出現させることではなく、すでに成立している事柄を目でもってうち眺めることである。「物語るのではなく、提示するのだ」<sup>(3)</sup>。それが写真であり、客観描写である。リアリズムの要ともいふべきこの姿勢が、日本自然主義作家のモーパッサン習作からはすっかり抜け落ちている。次の引用は徳田秋声の翻案文。「」は秋声の加筆、傍線は原文に対して著しい相違があることを示す。

「二〇」そこは周<sup>まわり</sup>に樹が繁つてゐるので、「じつと坐つてゐると、四<sup>あたり</sup>下の静<sup>しづか</sup>な空<sup>くう</sup>氣<sup>き</sup>が、」眠<sup>ねむ</sup>氣<sup>け</sup>を誘ふやうな風になつてゐる。  
（『里の女』四）<sup>(4)</sup>

モーパッサンはただ、「農家の中庭は、木立ちに囲まれて、まどろんでいる風であつた」と書いている。写実をそのエッセンスにまで煮詰めたような文である。ひたすら風景が存在している。風景があるからには、それを眺める者もまたいるはずだというのはなるほど理屈であるが、しかし後者は、観察の目と化して、そのレンズの透明の中に自らの姿を消している。これに対して秋声は、風景の中に、それを眺める者を坐らせた。途端に、原文の「まどろんでいる風であつた」という客観描写が、「眠氣を誘ふやうな」という人物の心情表出に転換する。この心情は、いましがた中庭に出てきた主人公（お霜）のものであると同時に、主人公に合体している語り手の心情でもある。

風景が観察者から切り離された対象<sup>オブリジェ</sup>として成立したのは、イタリアの十五世紀文芸復興期<sup>クワントロ・チェンツォ</sup>の絵画に始まると言われる。「観察者は身を引いてひとつの〈視点〉を構え、これに対して対象が情景を構成する」。観察者の主観によつて歪められることのない、ありのままの写実がここに始まるとされる。すなわち投影<sup>ベルスペクティフ</sup>図法である。ただし、対象から身を引いた〈視点〉にも一つの立場というものがあり、対象との間にある種の関係を結び、かつそれを対象にお仕着せていたのだった。「対象の中に、対象と観察者を関係づける諸原理を持ち込み、これをもつぱら知的認識を目的とするものとして組織したのである」<sup>(5)</sup>

人と物の関係を、感覚を通しての接触や融合ではなく、視点と対象の絶対的距離を介しての知的認識として設定することが、西欧における写実の基本条件である。これにはさらに、知的認識ということについての広い合意が前提となる。ミシェル・フーコー流に言うならば、事物はそれ自体でみずからの観念を表していること、および、その観念

がそれぞれの事物に関して何であり何ではないということについての共通理解である。これが社会的知の形として成立したのが西欧の古典主義時代であり、フランス語の物語文体もこの時代に完成されたのであるが、それについてはさらにもう一つの条件、すなわち、事物が自らの観念を表す際に不可欠な手段として要請される記号（表象作用そのものとしての物）、文学の場合は言葉が、自らの物質性を限りなく無にすることが必要であった。つまり言葉の物的実質としての声を消すことである。語り手〈私〉の情動が忍び込んで、知的認識の純粹性を曇らせることを予防するのである。

モーパッサンの写実はこの西欧的知の構造を引き継ぎ、その上に成り立っている。ところが日本自然主義作家たちは、この事情を感知するためにはあまりにも異なった伝統の中に浸っていた。彼の目の文学に対する、我の声の文学である。田山花袋の翻案より引用する。

「一二」「あゝ」其日「！」その恐ろしい日の朝！「渠の空想は愈その方へとのみ走つて行ツた。」其朝は厭に蒸暑い、厭に空氣の重苦しい日で、……（『村長』一三三）

原文は「その朝、あの恐ろしい一日の朝、彼は起きる時に、少しめまいがして頭痛を感じたが、これも暑さのせいだろうと思った」である。なるほど語句の配列などに一種の感情の強調があるが、しかしそれは、先の文言を用いるなら、観察者（姿を消した語り手）と対象（作中人物「彼」が少女暴行を犯した日）を関係づけるもの、すなわち驚愕や非難の感情が生じるゆえんのことを、対象の姿形として認識しているのであって、花袋の文章のように、感情そのものを表出するのが狙いではない。たとえば「恐ろしい」という形容詞は、モーパッサンではあくまでも「あの一

日」の属性であるが、花袋では冒頭の「あゝ」という叫び声の転調である。「あゝ」という声が「恐ろしい」という言葉になるが、モーパッサンでは「あの一瞬」それ自体が、その成り立ちからして「恐ろしい」のである。

事物がそれ自体として持っている属性をつきつめるところにデカルトの科学が出現する。そのためには、事物の観察者が己の声を徹底的に消去して、事物と観察者の間に一切の世俗的心情的関係が介入する余地がないまでに至らなければならぬ。その時、事物は知的認識のモデルに還元し尽くされて、もはや肉眼に映る姿形の模倣ミメシスとは似ても似つかないものになるかもしれない。たとえばデカルトが光の物理的実体について述べることは、通常人々が光について抱いている観念とはかけ離れている。しかし両者は別物ではなく、前者は後者のより真実の姿であると考えるところに、写実精神の基本がある。「自然の力学的体系、その原因・結果の規則的でかつ均質的な連鎖こそは、模倣ミメシスの究極の形をいかに実現している」<sup>(7)</sup>。物語文体ナラティブの単純過去形は、「自然の力学的体系」に準ずるような厳密な原因・結果の連鎖を物語の世界においても構築するための手段となる。科学と写実がこのように表裏一体であってこそ、バルザックは『人間喜劇』の原理論としての『分析的研究』を企てたし、またゾラはクロード・ベルナールの医学を『ルーゴン・マッカール』、第二帝政期における一家族の自然的・社会的歴史』の骨組みとして採用したのである。この写実主義の精神がいかに田山花袋らには縁遠いものであったかは、もはや繰り返して述べるには及ぶまい。

そこから彼我の写実の観念が大きく分かれる。フランスのリアリズム小説にとり写実的描写とは、現実をその基本的構造モデルにもとづき再構築することであるが、日本の自然主義作家にとっての写実とはまずもってその場に臨む人間の声を響かせることにある。何をいかに描写するかが違ってくる。次は徳田秋声の翻案より引用する。

「二二人々は寄つて集つて、能くお霜を擲なつた。お霜さあも、男が出来たので鬱ふさぐのであらうとか、其男はさぞ脊せ

の高い、<sup>い</sup>好い男であらうとか、（引用者後略）

『里の女』一五<sup>(8)</sup>

傍線箇所は、人々が女主人公お霜をからかうという情景を、人々の発する声をなぞる形で表現している。これに対してモーパッサンは、この声を情景に還元し、声をその一要素とする情景の全体をあらためて見定めた上で、その成り立ちを記述する。逐語訳をすれば、「人々は彼女がもっているに違いない愛人に関して、彼女をからかった」である。成り立ちとは秩序のことである。作中人物の言動は、情景から突出してテキストの言表を奪い取るのではなく、情景を秩序体として構成する一つの要素として、他の諸要素との整合関係の中に身を置く。次は田山花袋の翻案文。

「三三」ふと人の訪<sup>おも</sup>ふ氣勢<sup>けはい</sup>がして、續<sup>つづ</sup>いてがらがらと戸を開<sup>あ</sup>く音！ 他<sup>ほか</sup>でも無い、これは世話好<sup>すき</sup>のお人好<sup>おしやうさん</sup>和尚様であ

った。茶の間の隙<sup>すき</sup>から其姿<sup>その</sup>をちらりと見た老翁<sup>らうやう</sup>は、丸で恐ろしい難儀<sup>なんぎ</sup>が天から降<sup>き</sup>つて來<sup>き</sup>でも爲<sup>し</sup>たかのやうに、あたふたと起<sup>た</sup>ち上<sup>あ</sup>つて、階級<sup>はしご</sup>を二階の一室に隠れやうと爲<sup>し</sup>た。けれど、老僧はさは然<sup>さ</sup>せじと直<sup>ち</sup>ちに其傍<sup>そのかたはら</sup>に近寄<sup>きよ</sup>つて、（引

用者後略） 『老農』一六<sup>(9)</sup>

二箇所は傍線を引いた後者の方は、モーパッサンでは「ラファン神父は彼（老翁）の肩に手を置いた」である。つまり作中人物の行動を対象化して描写している。これに対して花袋の「さは然せじ」は、人物を行動にいざなったゆえんの心情を、その人物の立場から述べている。もともと作中人物というものは、顕在的であるにせよ潜在的であるにせよ常に言表行為の主体であるはずだが、原文のフランス語ではそれがもう一つの言表行為主体（姿を消した語り手）によって対象化されるのに対して、翻案の日本語文は作中人物をあくまでも言表の主体として扱っており、ゆえに行

為は自ずと言表行為になる。作中人物の心の中を描く場合はこの違いがさらに大きく、傍線の前者は語り手が「老爺」の心中の言葉を推し量った形であるが、モーパッサンでは「老爺が神父に向けた目は、不安げで、疑惑に満ち、また、ある危険を予知していた」と、やはり対象化して記述している。

このような記述を一般に心理描写あるいは心理分析と呼ぶ。けだし心理とは、対象としての人間の心を認識するためのモデル構造である。ちょうど自然の力学的モデルが、自然現象を理解することを助け、ついには理解し認識されたものとしての自然の姿形そのものとなるように、心理というモデル構造は、理解可能なものとして捉えられた人間の心の形である。その際、個別的で具体的な言動が、一般的で抽象的な觀念に置換される（「不安」「疑惑」「危険予知」等々）。これらの觀念とその組み合わせは、モラリスト文学とも呼ばれるフランス文学の伝統の中で、万人共有の了解事項となり、あたかも人間の自然そのものとみなされるに至った。

おそらく客観というものは、普遍的モデルにまで還元された対象と、このモデルを生んだ知の主が、両者を繋ぐ知の純粹さを濁らせるようなものを一切排除して（すなわち声の消去）向かい合うところに初めて成立する。作中人物をあくまでも言表主体として捉え、その自己表現をもって小説世界の究極の現実とする日本語テキストには、右の意味での客観というものは存在しないし、存在する必要がない。それでもなお客観という語を用いたいのなら、ここでは「客観と主観は不可分である。主観とは客観の個・別・的・構・築・に・ほ・か・な・ら・な・い・か・ら」ということになるであろう。つまり日本語テキストでは、物語情況の個別性を象どる言表行為のさらなる個別性が現実の核であり、言葉はこの個別性を刻むために動員される。これに対しフランス語テキストでは、言葉は個別的物語情況の中に置かれながらも、なおかつそこに普遍的モデルを浮かび上がらせる方向に働いている。やはり田山花袋の翻訳文をモーパッサンの原文と対比させてみよう。

「二四」探偵が盛んに搜索さうさくを行つて居る間は、氣が張つて居たからでもあらうし、又其身またそのみがその搜索掛の一人であつてそれを旨うまく瞞ごまか着すのは何だか自分の勝利でもある様な氣が爲たからでもあらう、(引用者後略) (『村長』一三七)<sup>(11)</sup>

傍線部分に相当する原文は、「彼は物静かで、自己を抑制し、狡猾で、微笑んでさえいた」である。作中人物「彼＝村長」の言動の一切を、人間の行動の一般的モデルに移し変えている。いっぽう田山花袋の文章は、このモデル解析をすっかり退けて、その場の作中人物のあり様を、その時の彼の心情(「氣」)でもって、「何だか自分の勝利でもある様な氣が爲た」と表現している。

しばしば原文の心理描写が翻案ではまるごと脱落する。次は徳田秋声の翻案文である。へへは脱落を示す。

「二五」お霜は毎朝早くから寢所ねどころを離れた。誰も彼もまだ深い眠に沈んでゐる間に、私そつと起出して、何處どこかで拾つた懷中鏡の碎片かけらにへへ自分の顔を寫うつして見た。(『里の女』一二)<sup>(12)</sup>

脱落している原文は、直訳すれば「激しい執拗さをもって」であるが、このままでは日本語にはならない。秋声はこれにてこずるのを避けたものと思われる。心理分析の抽象的表現の訳し方に難儀するのはなにも花袋や秋声に限ったことではなく、今日でも翻訳者の苦勞の種であつて、日本語とフランス語(一般に西欧語)の根本的な違いがそこに露呈している。次に、明治の後期においておそらくもっとも西欧語に精通していたはずの上田敏のモーパッサン訳をあげる。



「二六」まことの戀は、心を覆し、思を苦め、頭を亂さずむばやまず。いかにいはゞよからむ。——さなり、危きを冒し、恐しきを忍び、殆ど罪をも犯し、倫を亂したる不義ならざるべからず。 (『ゐろり火』六三)<sup>(13)</sup>

じつによくこなれた訳文であるが、こなれているとはとりもなおさず、外国語の異なる構造をうまく日本語に組み替えたということである。傍線箇所フランス語原文は、直訳すれば「恋は——どう申しましょうか——危険で、恐ろしくさえあり、ほとんど犯罪であります」となる。「恋」という観念を主語とし、その述語に「危険」「恐怖」「犯罪」というやはり観念を配して、人間理解のモデルを構築している。これに対し上田敏の訳文は、恋する人間の振る舞いを語り、とくにその振る舞いに伴う心情の表現に意を注いでいる。そこにあるのは、「恋」という観念ではなく、「恋する人」の思いである。

ところで右の『ゐろり火』の原作(『薪』)は、引用からもうかがえるとおり、作中人物の一人が語る物語という体裁である。つまり第一人称の語りであって、これまでに引用してきた、姿を消した語り手によるいわゆる第三人称体とは違っているようにも思える。しかしこの違いはごく表層的なものであり、言語の成り立ちは同じである。語り手が「私」を名乗ったにしても、「私」の声の個別性を響かせるのが目的ではなく、あくまでも認識のモデルの普遍性を浮かび上がらせることに重点がある。フランス語の物語文には、文法上の人称の区別を相対化してしまうような、非人称性<sup>アンペルソナリテ</sup>という共通地盤が横たわっている。そこでは「声のささやきとしての言葉、人称存在としての〈私〉が消えているのだ」<sup>(14)</sup>。この非人称性こそが認識のモデルを完璧ならしめるための条件である。濃厚な人称性、あるいは〈私〉性を特徴とする日本語とはまったく成り立ちを異にする言語である。

人称の区別を越えた知の主体が、世界と対峙し、世界を認識のモデルに還元してゆく。西欧文学は、この知の主体

のよって立つ場<sup>リュウ</sup>に特別の感心を払ってきた。「場<sup>リュウ</sup>とは、意味素材としての体験が、言説の意味に到達する地点のことである」<sup>(15)</sup>。これを「物語世界の遠近法を秩序づける中心点<sup>(16)</sup>」と言い換えれば、現代の文学理論の視点の観念になる。世界を眺め、視野を形作る認識の基点である。さて伝統的西欧文学において、場<sup>リュウ</sup>とはすなわち共通<sup>リュウ・コマン</sup>の場であった。認識力の働き方は万人に共通であり、これが作る世界認識のモデルもまた、時空の違いを越えて普遍であるはずだと主張する。なるほど時として、また所により、現象には異変が生じるであろう。しかしそれらも結局は普遍的モデルに還元され得るのであって、認識の主体が現象に巻き込まれ、そのたまさかの形象にまどわされるようなことはあってはならない。こうして、現象世界に対して超越的な立場に立つ、全知の視点が成立した。いや、共通<sup>リュウ・コマン</sup>の場とはもともとそういうものであった。

ところで「共通<sup>リュウ・コマン</sup>の場」という原意は、今日のフランス語では「陳腐<sup>リュウ・ウ</sup>な話し(考<sup>コマン</sup>え)方」の意味に変質している。つまり伝統的知の構造はその権威をすっかり失ってしまった。万人に共通の認識モデルというものはもはや存在せず、「主体は自分の言説の基点となるべき場<sup>リュウ</sup>を探しもとめている」<sup>(17)</sup>のが、現代文学の状況であると言われる。この変化をもたらしたものが、わが日本自然主義の作家たちが範とした西欧十九世紀文学であった。フローベールやモーパッサンの最大の読みどころは、西欧の知の伝統が、写真というその完成の極において、亀裂を見せはじめ、その裂け目をおしていまだかつて言葉とはならなかった世界を予感させるという、まさに近代のドラマを演じた点にある。ところが田山花袋や徳田秋声の目にはこれがまったく映っていなかった。ために彼らのモーパッサン導入がいかに浅薄なものに終わったかについては、次稿で改めて論じたい。

そもそも超越的全知の視点そのものが、翻案作品からすっぱり抜け落ちていく。田山花袋の場合より一例を示す。

「二七」猶渠は歩いて行つた。渠は今その戀しい女を思つて居るので、へゝその髪の毛々と黒い、その鼻の高い眼と好ましい立姿は全く其胸を占領して居た。渠が始めて其女を美しいと感じたのは、夏である霧の深い朝、茄子をもぎりに行つた歸途で、鎌を持つて精々と草を刈つて居るその少女の立姿を「實に此上もなく美しく懐かしいもの」に思つたのであつた」。

（『老農』一七）<sup>(18)</sup>

脱落箇所には、モーパッサンの原文では、「この単純な頭腦の持ち主にとって、觀念とは、対象から直接生まれるイメージ以上のものではなく、ゆえに恋の思考も、（一人の背の高い娘の立姿を思い浮かべる）ことで形成されるのみであつた」という文が入る。超越的な観点から、作中人物の恋の思いを、心理的メカニズムとして分析している。このように心理分析と、超越的あるいは鳥瞰的視点とは車の両輪の関係にある。これに対して田山花袋は自ら作中人物の立場に立ち、その思いを分かち合うのである。そこから、作中人物「渠」が少女の立姿を見つめるところで、モーパッサンにはあるべくもない、「渠」の思いの吐露が花袋の筆を伝わってほとばしり出て、「實に此上もなく美しく……」の加筆となっている。

しかし、田山花袋の文章がまったく作中人物の思いと重なり、今日の西欧文学理論で言うところの人物視点または人物焦点絞りをなしているかと言えば必ずしもそうではない。前稿ですでに指摘したことであるが、花袋の言葉使いは作中人物にまで下りてゆかないのである。右と同じ翻案作品より引用する。

「二八」渠は榎田阿信を妻にするのを心底から願つて居るので、小兒の一所に附いて來るといふ事などは左程苦には爲て居らぬばかりで無く、へゝ阿信が可愛い處から何だか自分の兒でもあるかの様に思ふのである。

（『老農』一八）<sup>(19)</sup>

脱落箇所はモーパッサン原文では「なぜ苦にしないのかを、彼は口で言うことはできなかったが、そのとおりだ、確かにそうだと思っていた。彼女の姿をみればますますそうだと思い、なんだか妙な気分になって、胸がどきどきして、嬉しさのあまり馬鹿みたいになった」が入る。作中人物の心情を、その知的水準に合わせて言葉にしている。人物視点とはこのように、「作中人物が感じ得る限りのものを提示する」書き方を言う。<sup>(20)</sup>これに比べれば田山花袋の文章は、作中人物の心情を作家の言葉に引き取って書き直したものであって、農民のぼくとつさからはかけ離れていると言わざるを得ない。

要するに田山花袋には、また以下の諸例で示すようにモーパッサンの翻案作品一般には、小説の技法としての視点は存在しないのである。フランス小説では、伝統的な知の構造が、語り手にまず鳥瞰的視点を取ることを要請する。次に語り手は、この視点の特権である全知の立場をあえて放棄して、言葉の分析力を作中人物の知の範囲内に絞り込む。すると小説の世界にいわば立体的な深みが生じるのである。引用「二七」と「二八」の原文につき、同一作中人物の心情を、かたや全知の視点から、かたや人物視点から述べた、そのコントラストを思い浮かべればよい。翻案ではそれがすっかり欠落している。花袋らが身を置いていた日本語の伝統は、この小説技法の基をなす知の構造とはおよそ無縁であった。

日本語では語り手と作中人物が曖昧に癒着しており、この癒着がなかなか剥がせない。語り手の眼をカメラになぞらえるなら、そのカメラに移動の自由がないのである。ために映像が平凡単調になってしまう。次は、先の引用に出ていた「渠（三太郎）」と「阿信」がめでたく結婚式を挙げることとなり、花婿側の一行が早春の野を行列をなして進む場面である。

「二九」雪解で、路が非常に泥濘であるから、媒灼役の伯母は縮緬の紋付の裾を高く端折り上げ、婿殿は股立を取つて、一步一步其跡を着いて行つた。ところどころの家の前に、それと知った女子供が立つて居て、頻りに何事かを指し合つて語つて居る「が、大方あれが信ツ子の婿さんなどと、評し合つて居るのであらう」。へへで、村の盡頭の橋を渡つて、（引用者後略）（『老農』二四）<sup>(21)</sup>

引用の前半の、道端で待ち受けている人々に行列の一行が出会うところまでは、翻案も原文とほぼパラレルであるように見える。ところが次に来る翻案加筆が、じつはカメラの位置が違っていたことを暴露する。「……などと、評し合つて居るのであらう」の推量表現は、道端の人々を眺める婿側一行の気持ちを表す。例によって語り手と作中人物が癒着しているのである。これに対して原文の語り手は、一行の傍らに身を置きながらも、あくまでもこれから離れている。道端の人々と同様、行列の一行もまた語り手の視点からの観察の対象である。要はこの絶対的な距離であり、あとはこれを自在に伸縮させればよい。花袋が削除した原文では、視点が一举に天空に舞い上がり、「こうして行列は段々長くなって、雪下の道を探しながら蛇行していった。まるで生き物の数珠が、その黒い玉粒を、真っ白な野にうねらせているかのようであつた」となる。映画のカメラ移動を思わせるこの効果は、物語の一機能としての視点というものを持たない花袋の文体では、割愛されざるを得なかつた。

カメラの移動が利かないのにもまして問題なのは、レンズに色がついていることである。翻案物の語り手は、作中人物の心情に荷担するために、その目が心情の色に染まっている。徳田秋声の場合より。

「三〇」子供はもう八月になつた。へへ「八月見ないうちに、瘦せて小さかつた子は」皮膚の色も紅く、肉も丸々とし

て来た。へゝお霜は見ると、鳶が餌を見つけたやうに飛びついた。而して耐らなさうに強く抱しめて頬を接吻したので、子供は吃驚して啼いた。〔里の女〕一六一一七<sup>(22)</sup>

徳田秋声は作中の母親の心情でもって終始やさしく子供を見つめている。これに対しモーパッサンの目はじつに非情である。まず最初の脱落箇所、「彼女はそれが自分の子だとは分からなかった」があり、母親の心情の目を以下の描写から排除する。秋声は代わりに「八月見ないうちに……」を加筆して、子供の変貌になお母親の気持ちを添わせようとするが、モーパッサンではいまや見知らぬものが目の前にある。「肉も丸々として来た」のではなく、「丸々となっていた」のである。見知らぬものは見知らぬものとして、その異形を描写するほかはない。次の脱落箇所には「まるで生きた小さな脂肪の包みのようだった。小さな指が、肉のたるみによって分けられて、いかにも満足気にゆるゆると動いていた」とある。次にこの子を母親が抱き上げるのだが、その様も、異形なるものに対する異形な仕種として、「彼女はまるで獣が獲物を襲うように激しく飛びついた」と記述する。この比喻表現は翻案にも採り入れられているが、しかしその意味はまったく逆になり、「お霜は見ると」という文句がそこに母親の心情を導入し、「鳶が餌を見つけたやうに」は母親の愛情を強調する表現に変わる。

翻案の語り手の、人物の心情に染まった目には、対象の姿が心情に応える限りにおいてしか映っていない。さらには、心情にそぐわない対象はまったくその目にとまらない。これは写真の精神に反することである。田山花袋より、娘の虐殺死体を前にした母親の有様を語る文章を引く。

「三二」 老婦の背の高い瘦削な身体は波を打つやうに微かに動いて、涙に戦慄せる背筋の邊は「一聲毎にさも悲しげ

に」戦<sup>ふる</sup>へて居る。「まことに最愛の一人娘——これからの希望も快樂も皆<sup>みな</sup>なこの一粒種の娘に繋<sup>つな</sup>がつて居つたのに、かういふ不慮の變<sup>へん</sup>に逢つて、林の中にかういふ最後を見なければならぬとは、何たる情無<sup>なさけな</sup>い事であらう。」へへ醫師は同情の餘<sup>あま</sup>り、低い聲<sup>こゑ</sup>で、『氣の毒な事<sup>こと</sup>ぢや』と繰返<sup>くりかへ</sup>した。  
〔村長〕一二七<sup>(23)</sup>

最初の加筆「一聲毎にさも悲しげに」が、すでに氣配として漂っていた語り手と作中人物の癒着に駄目押しを加える。そして次の加筆「まことに最愛の一人娘……」では、語り手は人物とすっかり一体化して、悲嘆の声を放つ。この語り手に、人物を突き放して觀察する余裕は求めるべくもなく、ゆえに人物の仕種の奇妙さ、いや、一見奇妙に思えるのは人間の情念が日常的常識の殻を破って噴出しているからにはほかならない、まさにこのくだりの読みどころが脱落している。モーパッサンはこう書いている。「彼女は鉤形に曲がった指で地面を引っ搔いていた。まるでそこに穴を掘って我が身を隠そうとするかのように」。じつに「日本語の持つ視点は話し手だけのものだということが、明治以来日本の近代文学が目指してきた、〈客観化〉の問題と真<sup>(24)</sup>っ向から対立する」と言わなければならない。付言すれば、そもそも翻案作品の日本語には、「客観化」を發想させるゆえんとしての「視点」あるいは共通<sup>リユウ・コマン</sup>の場の觀念そのものがないのである。田山花袋の小説、およびそこから生まれたとされる日本の私小説一般について、「作品の視野が厳しく制約される」「語り手にとってその時期に直接重要であったことだけが叙述され、他のあらゆることは切り捨てられる<sup>(25)</sup>」という批判が下されるが、事のよって来たるゆえんには、話し手を対象に癒着させるという日本語の自然があり、この自然が小説文体の宿命となっている。花袋らは、小説修業の途上でモーパッサンの客観的写実と出会いながらも、この宿命を省みるということはまったくしなかった。

田山花袋らに浴びせられるもう一つの批判に、風刺精神の欠如がある。『蒲団』の作者が「主人公の滑稽には全く氣

付かずに(…)彼と同じ甘い態度でこの恋愛を扱った」こと、「作者と主人公の心理的な距離がいば全く零であること」が、この作品の「小説としての致命的な欠陥」であると批判される<sup>(26)</sup>。これには花袋の情緒的な個性が係わっているが、しかしそこから生じる「心理的な距離」の有無以前の問題として、言語的な距離ということがある。日本語では対象に向かって距離を取ることは、よほど意図しなければ難しい。上田敏の訳文においてすら、原文の風刺が時として消えてしまうのである。次に引用するのは、貧しい椅子直し屋の娘が、ポケットの金を失って泣いている一人のブルジョワの少年に同情して、なけなしの貯金を与えてしまうところである。

「三二」日蔭者のちひさき頭にて、いつも仕合せよく、悦ばしからむと思ひたるまちびとの子の泣くを見て、仰天し、忽かけよりて、理由<sup>わけ</sup>きゝたゞし、貯の全部七錢ばかりを、手のひらに載せてとらせば、(引用者中略)

此時、薄命の頭、なにごとか思へる。  
(『かたおもひ』一七五)<sup>(27)</sup>

傍線箇所<sup>(28)</sup>に訳のずれがある。「ちひさき頭」の原文は「思考力の弱いお頭」といった意味であり、また「薄命の頭」は「情けない頭」であって、ともに娘の愚行を嘲っている。なるほど全体の語り口は、原文においても娘に寄せる同情が基本であり、上田敏の美文調は必ずしも的外れではない。しかしモーパッサンは同時に、哀れな娘を突き放して見る立場も留保している。いやフランス語の物語文体<sup>シ</sup>がおのずとそのような立場に立たせるのであって、その決め手で融合する日本語には、この物語装置が致命的に欠けている。

右の美文調に顕著な日本語翻案・翻訳の特徴が叙情性にあるなら、モーパッサン原文の特徴は風刺性にある。いや



ことさら特徴として言挙げするまでもなく、フランス語物語文においては、意図しようとしまいと、すべてが風刺のニュアンスを帯び得るのである。引用「三一」の、指で地面を引っ搔く老婆は、獣じみてすさまじいと同時に獣のように愚かであるし、引用「三〇」の、赤子を「生きた脂肪の包み」になぞらえる描写は、冷酷であると同時に滑稽味がある。また、引用「二七」の農夫の「単純な頭脳」の解剖は、科学風を装ってユーモアがあるし、引用「二九」の、雪の野を蛇行する行列のパノラマ風景も、解釈次第でいかような意味にもなる。この深い多義性こそが写実の効果であるが、田山花袋の翻案ではこれら肝心のくだりがすべて脱落している。花袋はそのことについてどこまで自覚的であったのだろうか。

モーパッサンの風刺は、写実のおのずからなる多義性の一端にはかならない。ところで言葉が多義的になるためには、書くという営為が必要である。前稿でモーパッサンの写実と日本自然主義作家たちの語りが相反することを指摘したが、その場合の語りとは書くことではなく話すことである点を強調しておきたい。田山花袋の『村長』の、愛娘の死体を前にして老母が狂乱する例の場面より引用する。

「三三」ばかりか宥めれば宥める程、愈烈しく喚き散すので、果てはいづれも始末に困つて「一同只々この一場の悲劇に胸を痛める許りであつた」。老母はもう娘の死屍を要するでもなく、只々熱心に其の裁縫の包を得ん事をのみ主張した。「あゝかう狂ふのも道理では無いか、その最愛の一人娘——容色も好いので一倍手しほに懸けて育て上げた一人娘のこんな悲しい情ない最期に邂逅したのであるものを……。」（『村長』一二三）<sup>(28)</sup>

最初の加筆「一同只々……胸を痛める許りであつた」が、語り手の立場を固定する。その場を「悲劇」と見たてて、

悲劇の主（老母）に同情を寄せる立場である。続く加筆「あゝかう狂ふのも…」は、この語り手が放った心情の声にはかならない。まさに日本語において「話す」とは、「話し手の内部にあるものを外部に向けて解き放す」ことである。<sup>(29)</sup> 田山花袋の翻案文はこうして、老母の悲劇に同情する語り手の悲痛な声一色に塗り潰される。これに対してモーパッサンは、娘の衣服（花袋では裁縫の包み）を要求する老母の奇妙な振る舞いを冷酷な目で描写し分析する。花袋が脱落させたところに次の文がある。「おそらくそれは、母親としての愛情であると同時に、一枚の銀貨がすでにひと財産であるような貧民の物欲が無意識的に表れたのであろう」

モーパッサンでは老母の振る舞いはもはや単一的な意味を結ばない。意味が裂けて、人間存在の底知れなさを覗かせる。なるほど田山花袋の悲痛な叫び声も一つの真実ではあろう。しかし、声が唱える真実は常に一つに限られており、同じく真実たり得る他のものもろを排除して、小説の底を浅くする。そのような生真面目な声は、小説にとってむしろマイナスであることを、花袋の翻案は身をもって示している。小説は話すものではなく、書くものであり、「書くことは声の徹底的解体、起源の徹底的消去である」<sup>(30)</sup>。ここで「起源」とは、物語場面に立場を固定する「私」のことである。「書くことは、まさに話し言葉が途絶える時、つまり誰が語っているのかはもはや特定できなくなる瞬間に到来するのだ」<sup>(31)</sup>。「もはやそこでは誰も語ってはいない」（バンヴェニスト）フランス語物語文の文法は、話し言葉には用いられない。つまり小説の世界は、話すことから書くことに移るところに開けるのだということを、文法の法則として示している。フランス写実主義作家たちが唱えた、語りの非人称性または無私性<sup>アンペルツナリテ</sup>とは、書くという営為における主体のあり様であり、書く者としての作家の姿であった。

ここで改めて問題となるのが、上田敏の美文調翻訳である。なるほど文語体や候文は書き言葉らしく思えるが、しかし右に述べた意味での書くことには属さない。むしろ美文調の狙いは、話し言葉の実質である声を強調することに

ある。上田敏は翻訳集『みをつくし』でモーパッサンを評して「平淡の言葉のうしろ、奔放の情熱横たはるをかいまみうべし」(全集、二巻、六五頁)と述べているが、彼の美文體はこの「情熱」の声を高めることを目的としている。ところがモーパッサンの一見「平淡の言葉のうしろ」には、じつは小説言語の多義性が潜んでおり、これを切って捨てたがために、上田敏の翻訳も不十分な結果に終わっている。

まず首をかしげるのが、『文反古』が原作の半分をカットしていることである。原作はこうである。話者が競り市でルイ十五世時代の司祭の祭服を買った。家に帰って調べると、内隠しから数通の手紙が出てくる。うちの一通は、宛名が「ダルジャニ司祭様」の、女手の文である。という前置きで話者がこの女文を書き写す。病床の女が愛人(司祭)に情熱的な口調で人生観を語る文である。上田敏はこの手紙だけを翻訳した。すると作品がまったく別物になるのもちろん、手紙の意味も変わってくる。原作では、手紙の背景には聖職者との密通という世の道義に違反する行為があり、艶書の一言一句は、この行為を咎める世間の目によって冷ややかに見返されているはずであるし、また女もこの批判に堪えつつ、あるいはそれを跳ね返してこの文を綴っているはずである。上田敏はこの屈折を削除して、「奔放な情熱」の直線的な表出に作り変えた。

「三四」 永遠に終りにたる歡樂を喚かへさむとする絶叫、息絶ゆるのんどの聲、顔しかみ眼ひるがへるいまはの姿、

あゝこの三百年の床へは閑しぬ。  
(『文反古』五七<sup>32</sup>)

脱落しているのは、「私がいまあなたに手紙を書いているこの床」である。この一句に、上田敏が削除した原作の前半が、いわば中心紋的に照り返している。「あなた」とは、女色を禁じられているはずの司祭であり、その「あなた」

と罪の快樂に耽ったのが「この床」である。女の文面は、恋の情熱で染め上げられていると同時に、罪の意識に蝕まれてもいるはずである。書かれた物語テキストでは「じつにしばしば、同一文が同時に二つのコードに準拠している」<sup>(33)</sup>が、上田敏が削った右の一句はまさにこの作品のもう一つのコードを表徴している。それだけではない。「あなたに手紙を書いているこの床」から原題名の「寢床」が作られて、原作テキストの深い両義性の証をなしているが、上田敏はこれを「文反古」に変えて、翻訳テキストの単義的な叙情に駄目押しを加えた。

以上を別の言い方で述べれば、書かれた事柄と、それを書く情況の相互反映が生むテキストの意味的多義性である。作中人物が語り手となって物語をするという形式はこれを狙っている。たとえば『ゐろり火』は、語り手「私」が、かって燃えさかる暖炉の前で一人の女から誘惑されたことがあるという話を、今やはり暖炉の火の前で、一人の女性に物語るという作品である。物語の内容と、物語行為の情況が、同時進行的に、ひそやかに交錯する。上田敏はこの小説の面白さを殺してしまった。

「三五」心苦しきこの無言數分ばかりにして、ベルトは靜に、見よ、もえさがりたれば、薪そへ給へとあれば、へへ  
函のなかより太きを選びて、殆ど燃えつくしたる木の上にたてかけたり。<sup>(34)</sup>  
（『ゐろり火』六二）

脱落したのは、「ちようどあなたのこの函の位置にある」である。二つの薪箱が語りの言葉において一瞬重なるように、誘惑者ベルトと眼前の女性は、語り手「私」の脳裏で、さらには聞き手の女性のまぶたの中で、言葉にこそせずとも、怪しく重なり合ったに違いない。

上田敏訳の『かたおもひ』もやはり題名が変わっている。宿無しの少女がブルジョワの少年に思いを寄せて金を貢

ぐくだりは例文「三二」に引用した。原題名は『椅子直し女』である。つまり女主人公と相手の男性の身分格差を強調すると同時に、この格差を鼻にかけて女をないがろしにする男に対する非難を含ませる。上田敏訳ではこの社会的な意味が減じて、もっぱら悲恋物語になっている。思いを懸ける男が結婚したのを知り絶望して身投げした娘が、救われて男（薬屋の後継ぎ）の家に担ぎ込まれる。

「三六」むすこのシュケエは寝巻のまゝ、降り来て、いろいろ介抱なし、衣ぬがせ、膚を擦りて、へ／＼つれなき聲音に、いひ放つやう、「しかし亂暴にも程がある、もう、こんな馬鹿なまねをするな。」（『かたおもひ』一七六）<sup>(35)</sup>

「それがあの娘であると気づく様子もなく」が脱落している。原作の薬屋の伴は宿無し女を徹底的に無視している。薄情という以上に非人間的である。モーパッサンは、ブルジョワのこの非人間性を告発するテーマを悲恋物語に重ねた。これに対し上田敏訳は悲恋の情一色である。傍線の「もうこんな馬鹿な真似をするな」は、自分のために見投げまですた女へのいたわりであるともとれるが、これに対応するモーパッサンの台詞は「人間こう馬鹿になったらおしまいだ」という吐き捨てるような物言いであって、ブルジョワの思い上がり曝け出している。明治の文学にブルジョワ批判の観点がない理由は、作家たちが「彼ら自身をまるまるブルジョワジイの一人として見ることをしなかったためではあるまいか」<sup>(36)</sup>と言われるが、自分の存在の意味を抽出するためには、世の中を多義的に捉える複眼をまずもって必要とする。

モーパッサンの文章を「平淡」と評した上田敏は、風刺や告発を幾重にも刻み込んだモーパッサンの散文の彫琢を見落としている。叙情の流れが原文を上滑りしたとも言うべきか。また、田山花袋はモーパッサンに続いてゴンクー

ルを熱心に読んだが、そこでも、「ゴンクールの芸術的に凝った文章とは反対に、日常性の平板きわまるくりかえしによって平気で描写し叙述した」<sup>(37)</sup>と批判される羽目になる。「平気で」と決めつけるのはやや酷で、「夢中で」と言ったほうがよいかもしれない。花袋はフランス写実小説の「赤裸々な描写」を心情で受けとめることに夢中であった。

およそ心情は声に訴えるものであり、書き言葉ならずではの分析や屈折を内に含むことは難しい。ましてや心情の声が「日常の平板きわまる」決まり文句に流されてしまったのでは、写実の厳密さはもとより、写実文によって煮詰められた情景がおのずと象徴の価値を帯びるような局面を捉えることはますます不可能である。たとえば田山花袋翻案の『村長』は、自分が犯した強姦殺人の現場である森の奥に人目を避けて立ち戻った主人公の「烈しい苦悶」に共鳴するがあまり、モーパッサンではその森の上を真っ黒な鳥の群れが「風に浮かぶ巨大な喪服のように」大きく広がって飛ぶ有様を見落としている(『村長』一二七)<sup>(38)</sup>。また、次に引用する『大旦那若旦那』では、些細な小道具にも象徴的な効果をもたせるモーパッサンの手法を見逃している。「若旦那」彦助の父が密かに愛人を囲っていた。その父が不慮の事故で急逝し、遺言により彦助が亡父の愛人の生活の面倒を見るべく妾宅を訪れるのがこれで二度目である。田山花袋はこう書いている。

「四〇」上根岸の家の二階に上ると、室は前の土曜日と更に變つたところはなく、只、水仙の代りに南天の實の美しいのが大きい花筒に生けられてあるばかり。(『大旦那若旦那』一七七)<sup>(39)</sup>

傍線箇所はまさしく「只」の風物描写であるが、モーパッサンではここに仕掛けがある。すなわち「ただ、パンの皮の堅いところがはがしてないという違いがあった」とある。これは、後継ぎ息子が一週間前に初めてここを訪れて

父の訃報をもたらした時、食卓には父（オート）を待ち受ける支度が整っていて、「オートは齒が悪いのでパンの皮の堅いところがはがしてあった」のを受ける。女の心はしたたかに、新しい「旦那」に向けて開いているのである。モーパッサンの小説言語は、単に日常の情景を描写するだけではなく、情景に潜んでいる意味を言葉に映し出すことを目指し、ゆえに写実はおのずと象徴の価値を帯びるが、田山花袋の筆はそこまで届いてはいなかった。

翻訳と銘打ったテキストも同様である。次に引用するのは『散歩』の山場。いまや年老いた婦人とその昔の愛人が、産み落としてすぐ里子に出した息子を探して、密かにノルマンディの片田舎を訪れている。農家の主人となっているその子は、見知らぬ都会人をまったく無視して、牛小屋の中に姿を消す。自分が親であるとは口に出せない二人がそれを目で追うくだが、田山花袋では次のようである。

「三六」で、二人は黙して、じつと其向ふの牛小屋―壁に大きな黒い穴のある、汚い牛小屋の方へと眼を配つたけれど、  
(引用者後略) (『散歩』二二)<sup>(40)</sup>

傍線箇所はただの牛小屋の描写にすぎない。ところがモーパッサンでは、壁の「大きな黒い穴」は、身分を秘めた両親を突然襲う虚無感の隠喩的表現になっている。「で、二人は沈黙して、牛小屋の戸に眼を釘付けにした。その戸は、建物の壁に、黒い穴を開けていた」

「何事につけ、それを言い表す語はただ一つしかない」（『ピエールとジャン序文』）と語ったモーパッサンには、言葉への不信と信頼が同居していた。言葉は日常の現象に貼り付くために、日常が隠蔽する真実を写し出すことはできない。しかし同時に言葉は、言葉自体の作用によって相互に結び付き、日常現象としては現れないものを形作ることができ

る。「ただ一つしかない」語とは、日常の牽引を離脱した言葉の総体の謂である。モーパッサンは、たとえば一人の女の苦悩を叙述するのに、苦悩そのものは語らず、苦悩を語る言葉について語った。結果としてそれがこの女の苦悩を語るただ一つの言葉であることを読者は納得する。モーパッサンと徳田秋声を対比させてみよう。へへが秋声の翻案では脱落している。

「三七」 「モーパッサン」 彼女はぐったりとしていた。身体がまるで自分の身体ではないみたいで、頭の中がばらばらだった。へ毛梳き工がマットの羊毛をほぐすのに用いるあの道具でずたずたにされたような感じだった。<sup>(41)</sup>

「秋声」 お霜は何を考へるともなく、唯<sup>ただ</sup>茫然<sup>ぼんやり</sup>してゐた。體<sup>からだ</sup>はあつても自分の體のやうには思へず、今の身のうへに就<sup>つ</sup>いて、考<sup>かんが</sup>を纏<sup>まと</sup>めやうに焦<sup>あせ</sup>心<sup>こころ</sup>つたが、效<sup>かひ</sup>がなかつた。へへ (『里の女』二〇)

モーパッサンの文は初めは「彼女」の気持ちに密着しながらも、やおらそこから離脱する。「(頭の中が)ばらばらだった」という語が、いわばそれ自体を主題化して、「ずたずたにされた」という語を招き寄せ、「毛梳き工がマットの羊毛をほぐす」イメージへと飛躍する。ベットの上で身じろぎもしない女の頭の中が、激しい動きに満ちた毛梳き工の仕事場になぞらえられる。とは言え、これは単なる比喻に終わるのではない。言葉としての比喻は、言葉としての現実を逆に包み込み、これを動かす。毛梳き工がほぐしている「マット」は、いま「彼女」が「ぐったりとして」横たわっているベッドでもあり、「彼女」はその上で身も心もまさに「ずたずたに」されているのだ。「彼女」の思い乱れはかくも激しい。

もし徳田秋声がモーパッサンの文脈を追うつもりであったなら、「頭の中がばらばらだった」に相当すべきものを、



「今の身のうへに就いて、考を……」と引き伸ばして語る、地を這うような人情談から離脱しなければならない。言葉の世界はそこから開けるはずである。しかし、悩み事とあればただちに「今の身のうへ……」という決まり文句が浮かび、それに引きずられてしまう安易さが、秋声の翻案文を平凡な人情の地平に縛りつけた。

おそらく人情と決まり文句は車の両輪の係にある。フランスの写実主義小説家はこの決まり文句を最大の敵とみなし、「雄弁の安易さと間断なく闘った<sup>(42)</sup>」。このことを見落としたのが日本自然主義作家たちの致命的な過ちであり、単に文章表現の面に限らず、彼らが描き出す人生の姿にも決定的な瑕を残したことを、次稿で述べたい。

#### 注

- (1) 「写実と語り―日本自然主義作家によるモーパッサンの翻訳と翻案(上)」(東京工業大学「比較文化雑誌」第六号、一九九五年三月)

「写実と紋切り型―日本自然主義作家によるモーパッサンの翻訳と翻案(下)」(東京女子大学比較文化研究所紀要、第五十七卷、一九九六年一月)

\*モーパッサン翻訳・翻案作品一覧は(下)に記す。

- (2) Il se mit aussitôt en tournée et commença à narrer son histoire complétée du dénouement. (I, 1085)
- (3) Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 560.
- (4) La cour de ferme, enfermée par les arbres, semblait dormir. (I, 226)
- (5) 下の段落は Louis Marin, *De la représentation*, Gallimard/Seuil, 1994, p. 31 にある。傍点引用者。
- (6) Il avait senti, en se levant, ce matin-là, le matin de l'horrible jour, un peu d'étourdissement et de migraine qu'il attribuait à la chaleur, ... (II, 637)
- (7) L. Marin, *Ibid.*, p. 90 傍点引用者。
- (8) On commençait même à jaser à son sujet, et on la plaisantait sur l'amoureux qu'elle devait avoir, s'il était beau, s'il

- était grand,... (I, 232)
- (9) Le vieux leva sur lui ses yeux inquiets, pleins de soupçons, et, prévoyant un danger, il se disposait à grimper son échelle, quand l'abbé Raffin lui mit la main sur l'épaule,... (II, 737-738)
- (9) Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation. Lectures sur le langage*, Minuit, p. 191. 逻辑与结构°
- (11) Tant que dura l'enquête, tant qu'il dut guider et égarer la justice, il fut calme, maître de lui, rusé et souriant. (II, 640)
- (21) Elle se levait tous les matins bien avant les autres et, avec une persistance acharnée, essayait de regarder sa taille dans un petit morceau de glace cassée... (I, 230)
- (21) Pour que l'amour fût bon, il faudrait, il me semble, qu'il bouleversât le coeur, tordit les nerfs et ravageât la tête; il faudrait qu'il fût—comment dirai-je?—dangereux, terrible même, presque criminel, presque sacrilège, qu'il fût une sorte de trahison;... (I, 355)
- (14) M. Blanchot, *op. cit.*, p. 384.
- (15) L. Marin, *op. cit.*, p. 133.
- (16) M. Blanchot, *op. cit.*, p. 561.
- (17) Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991, p. 9.
- (18) Il allait devant lui en pensant à Céleste. Dans cet esprit simple, chez qui les idées n'étaient guère encore que des images nées directement des objets, les pensées d'amour ne se formulaient que par l'évocation d'une grande fille rouge, debout dans un chemin creux,... (II, 738)
- (19) Certes il voulait épouser Céleste Lévesque, il la voulait avec son enfant, parce que c'était la femme qu'il lui fallait. Il n'aurait pas su dire pourquoi; mais il le savait, il en était sûr. Il n'avait qu'à la regarder pour en être convaincu, pour se sentir tout drôle, tout remué, comme abêti de contentement. Ça lui faisait même plaisir d'embrasser le petit, ... (II, 733)
- (20) André Vial, *Guy de Maupassant et l'Art du Roman*, Nizet, 1954. p. 537 马塞尔·福尔° Paul Bourget 马塞尔·福尔°
- (21) En approchant des fermes, ils apercevaient une ou deux personnes les attendant pour se joindre à eux; et la

- procession s'allongeait sans cesse, serpentait, suivant les contours invisibles du chemin, avait l'air d'un chapelet vivant, aux grains noirs, ondulant par la campagne blanche. Devant la porte de la fiancée,... (II, 741)
- (22) L'enfant allait avoir huit mois: elle ne le reconnut point. Il était devenu tout rose, joufflu, potelé partout, pareil à un petit paquet de graisse vivante. Ses doigts, écartés par des bourrelets de chair, remuaient doucement dans une satisfaction visible. Elle se jeta dessus comme sur une proie, avec un emportement de bête, et elle l'embrassa si violemment qu'il se prit à hurler de peur. (I, 233)
- (23) Son grand corps maigre sur qui ses vêtements collaient, secoué de convulsions, parpait. On voyait ses chevilles osseuses et ses mollets secs enveloppés de gros bas bleus frissonner horriblement; et elle creusait le sol de ses doigts crochus comme pour y faire un trou et s'y cacher. (II, 625)
- (24) 熊倉十之『日本人の表現力と個性―新しい「私」の発見』中央公論社、一九九〇年、一二二頁。
- (25) イメルラ・日地谷キルシヤネイ『私小説―自己暴露の儀式』平凡社、一九九二年、二六〇頁。
- (26) 中村光夫『田山花袋』全集第三巻、筑摩書房、昭和四十七年、二七七一―二七八頁。
- (27) Ces larmes d'un petit bourgeois, d'un de ces petits qu'elle imaginait, dans sa frêle caboche de déshéritée, être toujours contents et joueux, la bouleversèrent. (...)
- Que se passa-t-il dans cette misérable tête? (I, 548)
- (28) Plus on tentait de la calmer, plus elle sanglotait, s'obstinait. Elle ne demandait plus le corps, elle voulait les vêtements, les vêtements de sa fille, autant peut-être par inconsciente cupidité de misérable pour qui une pièce d'argent représente une fortune, que par tendresse maternelle. (II, 629)
- (29) 熊倉十之『日本語による小説・物語の時間と現実の関係について』Signo, vol. 1, 一九九四年、十一頁。
- (30) Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 61.
- (31) Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Seuil, 1985, p. 359.
- (32) ...; que de convulsions, de râles, de grimaces, de bouches tordues, d'yeux retournés, dans ce lit, où je vous écris, depuis trois siècles qu'il prête aux hommes son abri! (I, 383-384)

- (33) R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, p. 359.
- (34) J'ouvris le coffre à bois, placé juste comme le vôtre, et je pris une bûche, ... (I, 355)
- (35) Le fils Chouquet descendit en robe de chambre, pour la soigner, et, sans paraître la reconnaître, la déshabilla, la frictionna, puis il lui dit d'une voix dure: «Mais vous êtes folle! Il ne faut pas être bête comme ça!» (I, 550)
- (36) 吉田精一『自然主義の研究 下巻』東京堂、昭和三十五年、三十七頁。
- (37) 吉田、前掲書、一八二頁。
- (38) Il marchait longtemps sur la mousse humide et molle, tandis qu'une légion de corbeaux, accourus de tous les voisinages pour coucher dans les grandes cimes, se déroulait à travers l'espace, à la façon d'un immense voile de deuil flottant au vent, en poussant des clameurs violentes et sinistres. (II, 633)
- (39) En entrant dans l'appartement de Mlle Donet, il vit la table mise comme le jeudi précédent, avec cette seule différence que la croûte du pain n'était pas ôtée. (II, 1067)
- (40) Puis tous se turent, ayant les yeux fixés sur la porte de l'étable. Elle faisait une sorte de trou noir dans le mur du bâtiment. (II, 232)
- (41) Elle restait inerte, ne sentant plus son corps, et l'esprit dispersé, comme si quelque'un l'eût déchiquitée avec un de ces instruments dont se servent les cardeurs pour effiloquer la laine des matelas. (I, 235)
- (42) A. Vial, *op. cit.*, p. 24.